

Anna G. Piotrowska (Kraków, Polska)

MIT CYGAŃSKI W TWÓRCZOŚCI FEDERICO GARCÍ LORKI

Federico García Lorca (1898–1936) łączył w swoim życiu i twórczości poetyckiej wiele pasji, w tym miłość do muzyki oraz fascynację Cyganami andaluzyjskimi. Wyniósł je z domu rodzinnego a po części wynikały także z ducha epoki, w której przyszło mu żyć, bowiem samych Cyganów andaluzyjskich chętnie postrzegano poprzez pryzmat ich muzykalności – i to nie tylko w samej Hiszpanii – już od drugiej połowy XIX w. O Lorcie jako poecie niezwykle wrażliwym na muzykę oraz jako piewcy Cyganów napisano już wiele prac¹, podkreślając zarówno talent, jak i nowatorstwo poety². Warto jednak, raz jeszcze spojrzeć, na ten cygańsko-muzyczny aspekt twórczości Lorki, zadając sobie pytanie o znaczenie tego wątku dla samego poety, a zarazem przypominając zarówno jego geniusz jak i znaczenie Cyganów andaluzyjskich dla rozwoju kultury hiszpańskiej.

1. TALENT I WYKSZTAŁCENIE MUZYCZNE LORKI

Uważany za jednego z największych hiszpańskich geniuszy literackich XX w., Lorca od najwcześniejszych lat wykazywał niebywale zainteresowanie muzyką. Spędzając niemalże sielankowe, „swobodne, wolne od pęt użyteczności czy interesownych celów”³, dzieciństwo w andaluzyjskiej wiosce, otoczony przyrodą i kochającą rodziną rozwijał swoje rozliczne zdolności.

¹ Por. m.in. prace Cyrila Briana Morrisa (np. Cyril Brian Morris, *García Lorca, Bodas de sangre*, Grant & Cutler, London 1980; *Idem, García Lorca, La Casa de Bernarda Alba*, Grant & Cutler, London 1990) czy U. Aszyk, *Federico Garcia Lorca w teatrze swoich czasów*, Wydawnictwo Energia, Warszawa 1997.

² Por. m.in. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*, Mondadori, Madrid 1992 czy Rob Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Lorca and Carlos Saura: The Wounded Throat*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York 2004. Twórczości poety poświęcone są pierwsze cztery rozdziały monografii.

³ J. Guillén, *Federico jako osobowość* [w:] Z. Szleyen (red.), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 8.

Od dziecka otoczony był też muzyką, która rozbrzmiewała w jego domu rodzinnym: słychać było gramofon, ojciec don Federico García Rodríguez (1859–1945) grał na gitarze, matka Vicenta Lorca Romero (1870–1959) na fortepianie. W takim otoczeniu mały Federico – od czwartego r. życia pobierający nauki – kształcony był także muzycznie przez Antoniego Segurę, któremu później zadedykował swój pierwszy tom poezji *Impresiones y paisajes*. W wieku osiemnastu lat Lorca bardzo dobrze grał na fortepianie i gitarze, próbował też swych sił w kompozycji⁴. Hiszpański literat, należący do Pokolenia 1927⁵ – Jorge Guillén (1893–1984) we wspomnieniach o poecie zanotował, że

we Federicu tkwił wielki temperament muzyczny, rozszerzony i pogłębiony przez nocne wysiadanie przez pianinie. Mógłby zostać kompozytorem, gdyby tak sobie postanowił⁶.

Jak pisze Edward F. Stanton

oprócz literatury, muzyka mogła być najważniejszą działalnością artystyczną w życiu⁷

twórcy, tym bardziej, że Lorca studiował także teorię muzyki, żywo interesując się zwłaszcza pieśnią ludową oraz wzajemnymi wpływami muzyki hiszpańskiej i słowiańskiej, które badał na przykładzie dzieł kompozytorów rosyjskich – Michaiła Glinki i Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Zbierał melodie i słowa starych piosenek ludowych, które opracowywał na fortepian, starając się odtworzyć brakujące fragmenty, a w 1922 r. napisał rozprawę na temat struktury tradycyjnej pieśni andaluzyjskiej⁸.

Związki Lorki z muzyką rozciągały się również na inne płaszczyzny jego życia, dotyczyły na przykład przyjaźni, które zawierał jako dorosły człowiek ze znanymi kompozytorami. Co więcej, jego utwory literackie stały się z czasem inspiracją dla kolejnych pokoleń muzyków, zwłaszcza piszą-

⁴I. Kuran-Bogucka, *Federico García Lorca. Poeta* [w:] F. García Lorca, *Sonety ciemnej miłości*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1994, s. 7.

⁵Tzw. *Generación del 27* to działająca głównie w latach 1923–1927 grupa poetów hiszpańskich. Pierwsze formalne spotkanie grupy, skupiającej wielu postępowych poetów odbyło się w 1927 r. w ramach uczczenia trzechsetnej rocznicy śmierci zapomnianego wówczas barokowego poety hiszpańskiego Luisa de Góngora (1561–1627).

⁶Guillén, *op. cit.*, s. 14.

⁷E. F. Stanton, *The poetry of Federico García Lorca and 'Cante Jondo'*, „South Atlantic Bulletin”, 1974, vol. 39, no. 4, s. 94.

⁸J. Ficowski, *Nota biograficzna* [w:] F. García Lorca, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968, s. 134.

cych opery i pieśni, umuzyczniających w ten sposób jego teksty. Obecnie, zarówno na stronach internetowych poświęconych artyście jak i w opracowaniach naukowych, można odnaleźć wydłużające się systematycznie listy z dziełami muzycznymi (operami, baletami i innymi) wykorzystującymi wiersze albo utwory dramatyczne Lorki⁹. Wśród kompozytorów zainspirowanych tą poezją i komponujących muzykę do wierszy Lorki znaleźli się autorzy pochodzący z różnych kręgów kulturowych, m.in. meksykański twórca Silvestre Revueltas Sánchez (1899–1940), włoski kompozytor awangardowy Luigi Nono (1924–1990) czy Dymitr Szostakowicz (1906–1975) i Amerykanin George Crumb (ur. 1929). *Ancient Voices of Children* (1970) tego ostatniego – wykorzystujące fragmenty poezji Lorki – mimo krótkich rozmiarów i pewnej „zewnętrnej prostoty” stanowią jedno z jego sztandarowych dzieł, odzwierciedlających poszukiwania doskonałej struktury oraz zwrot w kierunku niebanalnych rozwiązań harmonicznyc¹⁰. Także polscy dwudziestowieczni kompozytorzy ulegli fascynacji poezją Lorki, m.in. Wojciech Łukaszewski, komponując w 1966 r. *Pieśni Księżycy* przeznaczone na mezzosopran, głos recytujący i dziewięć instrumentów¹¹.

2. SPOTKANIE Z MANUELEM DE FALLĄ I ORGANIZACJA KONKURSU PIEŚNI CYGAŃSKIEJ

Lorca chętnie zaprzyjaźniał się z malarzami oraz muzykami. Po udanym debiucie literackim w 1918 r. spotkał w Granadzie Manuela de Fallę (1876–1946), hiszpańskiego kompozytora dla którego oryginalna muzyka ziemi andaluzyjskiej stanowiła źródło inspiracji własnej twórczości. Fascynacja Andaluzją i jej muzyką połączyła artystów, pomimo dzielącej ich różnicy wieku. Andaluzyjska muzyka ludowa stała się dla nich obu punktem wyjścia do stworzenia indywidualnego stylu, a jednak obydwaj dalecy byli od jakichkolwiek imitacji, starając się raczej przekazać emocje zawarte w pieśni andaluzyjskiej w jak najbardziej wysublimowanej i przetworzonej artystycznie formie. I tak jak Lorca nie reprodukował po prostu słów pieśni

⁹ Por. np. D. Eisenberg, *Musical Settings of Lorca Texts*, „García Lorca Review”, 1975, nr 3, s. 29–35.

¹⁰ T. R. de Dobay, *The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb*, „Journal of Music Theory”, 1984, vol. 28, no. 1, s. 90. Na temat pieśni tych w języku polskim pisała M. Szoka w pracy *George Crumb: muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2011.

¹¹ Por. A. Klaput-Wiśniewska, *Cante jondo w pieśniach do słów F. G. Lorki Wojciecha Łukaszewskiego i Marka Minkova* [w:] A. Nowak (red.), *Dzieło muzyczne i jego konteksty* (5), w serii: *Prace Zbiorowe nr 29*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2009, s. 243–254.

andaluzyjskiej¹², tak de Falla nie powieliał wzorców melodycznych czy rytmicznych zaczerpniętych z tej muzyki. Dla obydwu twórców istotnym źródłem inspiracji stał się żywioł cygański obecny w kulturze Andaluzji, szybko stając się nie tylko integralną częścią ich własnej twórczości, ale i życia. Jednocześnie swoje siły kompozytor oraz poeta, a także inni intelektualiści hiszpańscy tamtej doby, m.in. malarz Ignacio Zuloaga (1870–1945) zorganizowali wkrótce, bo już w 1922 r. w Granadzie konkurs pieśni wykonywanych przez andaluzyjskich Cyganów (*Gitanos*). Ów śpiew czyli *cante jondo* ('śpiew głęboki') stanowi jeden ze składników szerszego zjawiska określanego mianem flamenco (w którym ważną rolę odgrywają także taniec – *baile* oraz gra na instrumentach muzycznych – *toque*)¹³. *Spiritus movens* całego wydarzenia nazwanego „Primer Concurso Nacional de Cante Jondo” był de Falla, który z tej okazji napisał krótką broszurkę tłumaczącą pochodzenie flamenco¹⁴. Oprawę artystyczną zapewnił natomiast Lorca odczytując wiersze ze swojego zbioru *Poema del cante jondo*. W przeglądzie rozpoczętym w „Plaza de los Aljibes” w Alhambrze 13 czerwca brało udział wielu uznanych śpiewaków cygańskich – *cantaoras*: Diego Bermúdez (El Tenazas de Morón), Manuel Torres, Tomás Pavón czy Niña de los Peines (Pastora María Pavón Cruz). Jury obradowało pod przewodnictwem José Antonio Chacón Cruza przyznając *ex aequo* pierwszą nagrodę dwóm wykonawcom (byli to Diego Bermúdez Cala oraz Manolo Caracol).

3. WYKŁADY NA TEMAT MUZYKI CYGANÓW ANDALUZYJSKICH

Spotkanie Lorki z de Fallą wywarło na młodym poecie niezapomniane wrażenie, zwielokrotnione wspólnie dzieloną fascynacją folklorem andaluzyjskim i cygańskim, a zwłaszcza *cante jondo*¹⁵. Także poglądy de Falli na samą muzykę Cyganów w Andaluzji ukształtowały rozumienie pieśni cygańskiej przez Lorkę¹⁶. W atmosferze narodowych i międzynarodowych sporów wokół tożsamości flamenco¹⁷ zabrał on głos w tej dyskusji, jako au-

¹² Stanton, *op. cit.*, s. 102.

¹³ Na temat „cygańskiego flamenco” por. A. G. Piotrowska, *Flamenco pod czarnym księżycem czyli muzyczne dziedzictwo Romów*, Stowarzyszenie Willa Decjusza, Kraków 2013.

¹⁴ Por. A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2011, s. 151–152.

¹⁵ Por. A. Gómez, *Estética flamenca: las razones de Falla y García Lorca*, „La caña de flamenco”, 1996, no. 14–15, s. 20–25.

¹⁶ L. Stainton, *Lorca: A Dream of Life*, Farrar, Straus, Giroux, New York 1999, s. 92.

¹⁷ Por. A. G. Piotrowska, *Międzynarodowe spory wokół fenomenu flamenco w perspek-*

tor dwóch wykładów: *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo* oraz *Teoría y juego del duende*.

Pierwszy, wczesny jeszcze odczyt, pochodzący bowiem z 1922 r., wyraźnie pisany był pod silnym wrażeniem de Falli. Lorca powołuje się na autorytet kompozytora, ale jego własne nienaganne wykształcenie muzyczne pozwoliło mu na operowanie ze swadą nazwiskami innych uznanych autorów i przywołać m.in. Hugo Riemanna (1849–1919), jednego z tuzów XIX-wiecznej teorii muzyki. Praca poety posiada trzyczęściową budowę. Na początku Lorca prezentuje rys historyczny samego śpiewu, następnie omawia warstwę tekstową, by na koniec pokrótce przybliżyć samych wykonawców *cante jondo*. Podwalin powstania *canto jondo* w Andaluzji upatrywał on, podobnie jak de Falla, w zasymilowaniu przez katolicki kościół hiszpański śpiewów liturgicznych, w inwazji Saracenów oraz – przede wszystkim – łączył z przybyciem do Hiszpanii samych Cyganów¹⁸. To właśnie oni – jak pisał

połączyli nasze prastare elementy rodzime z tymi, równie prastarymi, jakie nosili w sobie, i nadali ostateczne formy temu, co my dziś nazywamy *cante jondo*¹⁹.

Ów cygański wkład w formujący się śpiew andaluzyjski poeta mocno podkreślał, zastrzegając jednak, że *cante jondo* „nie należy wyłącznie” do Cyganów²⁰. W środkowej części wykładu Lorca skoncentrował się na warstwie tekstowej *cante jondo* opisując zarówno dominujące w pieśniach motywy (cierpienie, bolesć, śmierć i miłość), jak i akcentując charakter pieśni – melancholijny i pełen patosu²¹. Pozostając pod wrażeniem bezimiennego geniuszu twórców *cante jondo*, w ostatniej części tekstu poeta zwrócił uwagę na wykonawców pieśni, zarówno tych znanych jak i zapoznanych, pisząc o nich jako „genialnych interpretatorach duszy ludu”²².

Drugi z odczytów – *Teoría y juego del duende* powstał później, w 1930 r., i wygłoszony został po raz pierwszy podczas pobytu poety w Hawanie, a następnie zaprezentowany w Buenos Aires. Poeta skupił się w nim na fenomenie andaluzyjskiej kultury, poszukując odpowiedzi na pytanie

tywie historycznej, „Literatura Ludowa”, 2009, nr 4–5, s. 91–97.

¹⁸ G. Lorca, *Cante jondo* [w:] Z. Szleyen (red.), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, op. cit., s. 236.

¹⁹ *Ibidem*, s. 239.

²⁰ *Ibidem*, s. 236.

²¹ *Ibidem*, s. 244–248.

²² *Ibidem*, s. 258.

o jej unikatowość. Lorca zaproponował i rozwinął teorię *duende*²³, stanowiącą o istocie tej kultury. Podjął się niełatwej próby zdefiniowania samego *duende*, będącego wyrazem „sily, a nie zachowaniem, [...] walką, a nie koncepcją”²⁴. Poeta rozumiał też *duende* w sposób metafizyczny jako „ducha ziemi”²⁵, „tajemniczą moc, którą wszyscy odczuwają, ale żaden filozof jeszcze nie wytłumaczył”²⁶. Źródeł *duende* i związanych z nim silnych emocji („*duende* lubi balansować na krawędzi rzeczy”²⁷ a „żadna emocja nie jest możliwa bez *duende*”²⁸) upatrywał „w każdej komórce krwi”, przypisując mu moc rozpalania krwi „jak rozkruszone szkło”²⁹. Lorca uważał ponadto, że *duende* najpełniej objawia się podczas śpiewu i tańca. Obecność *duende* we flamenco egzemplifikował konkretnymi przykładami (m.in. opisując Pastora Pavón, 1890–1969, zwaną La Niña de los Peines śpiewającą „bez głosu, bez tchu, bez subtelności, z gardłem płonącym ale... z *duende*”³⁰). Unikatość andaluzyjskiego *duende* skojarzył więc poeta z flamenco, zafascynowany takimi cygańskimi postaciami jak chociażby wspomniana Pastora Pavón, którą nazywał jednak „andaluzyjską śpiewaczką flamenco”, jakby niepomny jej cygańskiego pochodzenia.

4. „CYGAŃSKIE” WIERSZE LORKI

Bez wątpienia w pieśniach Cyganów andaluzyjskich Lorca odnalazł nowy idiom poetycki³¹, który wpłynął, m.in. na strukturę rytmiczną jego wierszy³². W 1921 r. poeta opublikował zbiórek o wiele mówiącym tytule *Poema del cante jondo*, z lat 1924–1927 pochodzi natomiast *Romencero gitano*. O zbiorze tym pisano jako przelomowym w jego twórczości zauważając nowatorskie połączenie tendencji awangardowych z konwencją popularnych

²³ Sam termin *duende* znany był już w dziewiętnastowiecznej Europie, m.in. za sprawą Francuza Prospera Mérimée’ego (1803–1870), który w 1830 r. w liście wysłanym z Walencji pisał, że „w języku hiszpańskim nie istnieje słowo będące odpowiednikiem naszego ‘duch’. *Duende*, które można znaleźć w słowniku odpowiada raczej słowu ‘diablik’”. Por. Prosper Mérimée, *Listy z Hiszpanii* (tłum. Leszek Sługocki), Oficyna Bibliofilów, Łódź 2001, s. 76.

²⁴ Por. F. García Lorca, *Lorca (Introduced and edited by J. L. Gili)*, Penguin Books, Bungay-Suffolk 1965, s. 127.

²⁵ *Ibidem*, s. 130.

²⁶ *Ibidem*, s. 127.

²⁷ *Ibidem*, s. 136.

²⁸ *Ibidem*, s. 130.

²⁹ *Ibidem*, s. 129.

³⁰ *Ibidem*, s. 131.

³¹ Stainton, *Lorca...*, s. 99.

³² E. Honig, *García Lorca*, Octagon, New York 1981, s. 39.

ballad³³ – niekiedy dodawano, że dzieło to jest „zarazem jednym z najwybitniejszych poematów XX w.”³⁴. W swej twórczości poeta w aluzyjny, wysublimowany sposób nawiązywał do *cante jondo*, nie reprodukował jednak pieśni andaluzyjskiej³⁵, „rzadko zapożyczając wers czy dwa”³⁶ z oryginalnych śpiewów. Jerzy Ficowski napisał dobitnie, że *Romencero gitano* nie są ani stylizacją, ani imitacją³⁷, twórczo przekształcając motywy zaczerpnięte z repozytorium kultury ludowej³⁸.

Lorca zachowywał jednak tradycyjną formę i tematykę pieśni cygańskich³⁹. Wzorował się przede wszystkim na wykorzystywanych w andaluzyjskiej muzyce formach (*siguiriyi, solei* czy *petenery*)⁴⁰. Natomiast *romanca* – hiszpańska pieśń ludowa będąca zazwyczaj ósmiozłogowcem o parzystych wersach powiązanych asonansem z akcentem przypadającym zawsze na siódmą, z reguły przedostatnią sylabę – nabrała u Lorki wysubtelnionych poetycko barw⁴¹. Jego *romanca* opowiadająca o „rycerskich czynach, wydarzeniach historycznych, wielkich zbrodniach i tragediach miłości przesiąknięta była południową zmysłowością i gwałtownością tragizmu, a także malowniczością hiszpańskiego krajobrazu...”⁴². Podejmowana przez Lorkę tematyka, zwłaszcza dotycząca koegzystencji motywu śmierci i miłości jako nierozzerwalnej całości, korzeniami głęboko sięgała fascynacji fenomenem cygańskiego flamenco. Jego romanse przedstawiają niesamowity, wciąż frapujący, świat Cyganów: świat pełen magii i mitów⁴³, a „zarazem specyficznego zestawu realiów. Do tego cygańskiego mikrokosmosu nawiązują: kuźnia, kowadło, wisiorki pierścionki, cyna, taniec, konie, a także brąz, miedź i inne metale”⁴⁴.

³³ A. Omar Azouqa, *Federico García Lorca and Salāh 'Abd al-Ṣabūr as Composers of Modern Ballads: A Comparative Study*, „Journal of Arabic Literature”, 2005, vol. 36, no. 2, s. 193.

³⁴ Kuran-Bogucka, *Federico García Lorca...*, s. 8.

³⁵ Stainton, *Lorca...*, s. 102.

³⁶ *Ibidem*, s. 95.

³⁷ J. Ficowski, *Wstęp* [w:] F. García Lorca, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968, s. 13.

³⁸ S. Hart, *Paradigms of Peripheral Modernity in Lorca and Yeats*, „The Modern Language Review”, 2007, vol. 102, no. 2, s. 411.

³⁹ I. Kuran-Bogucka, *Wstęp* [w:] F. García Lorca, *Romancero cygańskie*, Mitel, Gdynia 1992, s. 9.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 94.

⁴¹ Ficowski, *Wstęp...*, s. 7.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Por. A. P. Debicki, *Metonimia, metafóra y mito en el 'Romancero gitano'* [w:] L. Fernández-Cifuentes (red.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Istmo, Madrid 2005, s. 359–376.

⁴⁴ Kuran-Bogucka, *Wstęp...*, s. 11–12.

Wizualny symbolizm charakteryzujący wiersze dotyczy głównie zjawisk przyrody, a wśród nich poczesne miejsce zajmuje księżyc, który – jak obliczono – u Lorki pojawia się aż 218 razy⁴⁵. Ale ważną rolę spełniają także woda (w ruchu – morze, płynąca, stojąca – w studni):

*Romanca lunatyczna [Z Romencero gitano]*⁴⁶

[...]

Nad studnią i blisko wody

Kołysała się Cyganka.

czy kojarzone z Cyganami konie. Pojawiając się też inne zwierzęta: byk, kot, wąż, ryba. Wśród symboli warto podkreślić także pojawienie się instrumentów muzycznych, które w otwarty sposób przypominają o cygańskim umiłowaniu śpiewu i tańca:

Romanca o Gwardii Cywilnej [Z Romencero gitano]

[...]

Święty Józef z Marią Świętą

Pogubili kastaniety

i myślą, że u Cyganów

znajdą swoje instrumenty.

Szczególnie miejsce zajmuje gitara, której poświęcił Lorka jeden z najbardziej wzruszających wierszy:

Gitara [Z Poema del cante jondo]

Zaczyna płacz swój gitara.

Pękają kielichy świtania.

Zaczyna płacz swój gitara.

Nie trzeba jej uspokajać.

Nie ma po co

jej uspokajać.

⁴⁵ Kuran-Bogucka, *Komentarze* [w:] F. García Lorca, *Romancero cygańskie*, *op. cit.*, s. 129.

⁴⁶ Wszystkie przytoczone wiersze w tłumaczeniu Zofii Szleyen pochodzą z tomu Zofia Szleyen (red.), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, *op. cit.* Nowsze tłumaczenia poezji Lorki na język polski dokonane np. przez Jarosława Marka Rymkiewicza odnaleźć można w zbiorze *Śpiewak cygańskich romansów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011.

Placze monotennie
jak woda źródłana,
jak płacze wichur,
kiedy śnieg pada.
Nie trzeba
jej uspokajać.
Nad sprawami dalekimi
placze gitara,
nad gorącym piaskiem południa,
że mu snem kamelia biała.
Placze nad strzałą bez celu
i nad wieczorem bez ranka,
i oplakuje pierwszego
zmarłego na drzewie ptaka.

O gitaro !
tyś sercem przebitym
pięcioma szpadami.

Do wątku muzyki powraca Lorca systematycznie, pisząc:

Gdybyż moje palce mogły... [Z *Libro de poemas*]
[...]
i ja pusty się staję
bez pasji, bez muzyki.

Podkreśla zwłaszcza rolę tańca w życiu społeczności cygańskiej:

Tanecznice [Z *Poema del cante jondo*]
[...]
W nocnym ogrodzie
Cyganki tańczą,
Jest ich sześć ubranych
na biało.

Styl romansów „nacechowany jest intensywną, materialną wprost zmysłowością”⁴⁷. W wierszu *Cygańska mniszka* z 1925 r. opisane zostały cekiny i wstążki, składające się na elementy zdobnicze stroju typowego dla Cyganów andaluzyjskich, a wiersz *Solea* opowiada o Cygance spowitej „w czerni

⁴⁷ Kuran-Bogucka, *Wstęp...*, *op. cit.*, s. 15.

chusty miękkiej”. Kolorystyka wierszy Lorki spowodowała, że już w latach 40. XX w. porównywano go z Vincentem van Goghem⁴⁸, podkreślano także wpływ symbolistów i hiszpańskich twórców awangardowych – kubistów i surrealistów⁴⁹. Obok czerni, czerwieni oraz bieli, wiersze Lorki skrzę się paletą innych niekonwencjonalnych kolorów, np. barwa miedzi posłużyła mu do podkreślenia karnacji Cyganki.

Przed wszystkim jednak sami bohaterowie wierszy Lorki to Cyganie, zarówno ludzie samotni, ukazani jednostkowo w swym cierpieniu i bólu, jak i bezimienny tłum. Wymieniony z imienia i nazwiska Antonio Torres Heredia z rodu Camborio staje się w całym cyklu prototypem wyidealizowanego, przeciwstawiającego się losowi, walecznego i szlachetnego Cygana⁵⁰. Poeta zatem wyraźnie odnosi się do historii prześladowań Cyganów w Hiszpanii, rysując konflikt pomiędzy Cyganami a hiszpańską żandarmérią. Echa krwawych wydarzeń z 1749 r., obejmujących zakrojoną na cały kraj akcję okrutnych aresztowań zmierzających do oczyszczenia Hiszpanii z Cyganów, pobrzmiwają m.in. w wierszach, których bohaterem jest wspomniany Antonio Torres Heredia, takich jak *Pojmanie Antonia El Camborio na drodze do Sewilli* czy *Śmierć Antonia El Camborio*. Męczeństwo cygańskie zostaje porównane z męczeństwem chrześcijan a w jednym z wierszy Lorki nawet święta Eulalia staje się Cyganką. Aluzyjnie odwołał się więc poeta do typowego, m.in. dla cygańskich kolęd zwanych *villancico*, zwyczaju ukazywania np. Maryi dziewicy jako Cyganki. Świat cygański pełen jest nie tylko świętych, ale i aniołów (w tym archaniołów). Za Ficowskim można powtórzyć, że

świat Cyganów wkroczył do tych wierszy – to jako poetycki ornament, to znów jako element pierwszoplanowym nadający koloryt, nasycający wszystko cygańskością, anioły mają tu długie cygańskie warkocze, księżycowa pełnia jest Cyganką, biblijnej Tamarze, córce króla Dawida, towarzyszą cygańskie dziewczyny...⁵¹.

Ignorując dominujące negatywne stereotypy o Cyganach Lorca eksponował raczej wątek wolności i sprawiedliwości, przeciwstawiając naturalny, być może w jego ujęciu wręcz prymitywny świat cygański opresyjnej cywilizacji europejskiej⁵². I chociaż Cyganie wciąż pozostają „inni”, jednak – za sprawą

⁴⁸ L. Parrot, A. Guibert, *Federico García Lorca*, Seghers, Paris 1947, s. 67–68.

⁴⁹ O. Azouqa, *Federico García...*, s. 200.

⁵⁰ S. Handley, *Romancero gitano and the Quincalla meridional*, „Anales de la literatura española contemporánea”, 1995, vol. 20, no. 1–2, s. 131.

⁵¹ Ficowski, *op. cit.*, s. 7.

⁵² O. Azouqa, *Federico García...*, s. 198.

poety – ich głos jest w pewien sposób słyszalny⁵³: poprzez przywołane mity, ballady czy kołysanki. Odwołując się zatem do oralnej kultury Cyganów i ich tradycji muzycznych Lorca nie tylko w swej poezji rekonstruował świat cygański, ale go jednocześnie dokumentował i archiwizował⁵⁴.

5. LORCA WOBEC WĄTKU CYGAŃSKIEGO

Już za życia Lorki pisano o nim jako „poecie cygańskim”⁵⁵ tak często, że bywał niekiedy identyfikowany jako Cygan. Chociażby ze względu na typ urody a nawet samo pochodzenie z południa Hiszpanii – był też posądzany o cygańskie korzenie, czego bardzo nie lubił⁵⁶. Żalił się, że dokucza mu ów „mit cygańskości”, który rzuca na niego „cień braku kultury, braku wykształcenia”, czyni zeń „poetę dzikusa”⁵⁷. Rzeczywiście, cygański trop wykorzystywano zwłaszcza w prasie nieprzychylniej Lorce, na przykład w radykalnej prawoskrzydłowej gazecie „Gracia y Justicia” w 1932 r. poeta szyderczo został nazwany Cyganem w artykule wyśmiewającej m.in. jego *Balladę o Gwardii Cywilnej*⁵⁸.

Lorca dystansował się od opinii utożsamiających go z Cyganami. Wyraził, wręcz dobitnie stwierdził w 1927 r., że „Cyganie są tematem, niczym więcej”⁵⁹. A zatem dla Lorki Cyganie hiszpańscy, wraz z ich frapującą kulturą, stanowili po prostu ważny i interesujący motyw, który chętnie wykorzystywał w swej twórczości, traktował ich jako źródło fascynacji artystycznej⁶⁰. Uczynił z Cyganów bohaterów swoich wierszy, gloryfikował ich, ale i walczył o ich dobre imię, świadom przesądów i uprzedzeń żywionych wobec Cyganów w Hiszpanii, oskarżeń wysuwanych wobec nich, jakoby to właśnie oni byli odpowiedzialni za upadek moralny czy cywilizacyjny⁶¹. Lorca protestował pisząc, że

⁵³ Odwołuję się tu do słynnego pytania będące jednocześnie tytułem artykułu Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* Zob. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* [w:] B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London 1995, s. 24–31.

⁵⁴ S. Hart, *Paradigms of Peripheral Modernity in Lorca and Yeats*, „The Modern Language Review”, 2007, vol. 102, no. 2, s. 425.

⁵⁵ Parrot, *op. cit.*, s. 30.

⁵⁶ Stainton, *op. cit.*, s. 195.

⁵⁷ Guillén, *op. cit.*, s. 19.

⁵⁸ Stainton, *op. cit.*, s. 295.

⁵⁹ Guillén, *op. cit.*, s. 19.

⁶⁰ Kuran-Bogucka, *op. cit.*, s. 18.

⁶¹ Á. Prado, *La literatura del casticismo*, Moneda y Crédito, Madrid 1973, s. 53.

Cyganie to nie owi ludzie, którzy wędrują po wsiach, brudni i obdarci. Tamci to Węgrzy! Prawdziwi Cyganie nigdy nic nie kradną, ani też nie ubierają się w lachmany⁶².

Jednocześnie jednak poeta był piewą innych „przeklętych ras” – jak pisze Irena Kuran-Bogucka za Francisco Umbralem⁶³, nie tylko Cyganów, ale także Murzynów⁶⁴, Żydów i homoseksualistów⁶⁵. Zwłaszcza wątek homoseksualności samego Lorki – jego „konstytucji psychofizycznej, [...] w kraju, gdzie sameza męskość była obowiązkiem i kwestią honoru rodziny”⁶⁶ – był chętnie podejmowany, początkowo przez jego adwersarzy, a później także samych lorkistów, a także we wspomnieniach na temat poety. Często przypomina się, że w latach 1925–1928 Lorca darzył uczuciem malarza Salvadore Dali (1904–1989), który otwarcie komentował ten fakt w rozmowach z Alainem Bosquetem przeprowadzonych w 1969 r.⁶⁷ Jednakże sam Dali przyznawał także, że Lorca miał wyraźną słabość „do Cyganów, ich pieśni, ich zielonych oczu, ciał, które wyglądały jakby były z oliwek i jaśminu...” i tłumaczył tę fascynację Cyganami romantyczną naturą poety⁶⁸.

Wybierając świat andaluzyjskich Cyganów jako temat swoich poezji Lorca narażał się na krytykę sobie współczesnych. Na przykład członkowie tzw. Pokolenia '98, pragnącego eksponować europejski charakter kultury Hiszpanii⁶⁹ przejawy europejskości upatrywali nie tyle w Andaluzji, co w Kastylji – jako duchowej stolicy kraju⁷⁰. W owych proeuropejskich ambicjach początku XX w. nie było miejsca na tak specyficzną lokalną kulturę jaką oferowała Andaluzja ze swoimi Cyganami i flamenco⁷¹. A jednak

⁶² Kuran-Bogucka, *op. cit.*, s. 10.

⁶³ F. Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Biblioteca Nueva, Madrid 1968.

⁶⁴ Por. J. Ortega, *El gitano y el negro en la poesía de García Lorca*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 1986, no. 433–434, s. 147–148.

⁶⁵ Kuran-Bogucka, *op. cit.*, s. 9.

⁶⁶ Szleyen, *García Lorca...*, s. 345.

⁶⁷ A. Bosquet, *Conversations with Dali* (tłum. Joachim Neugroschel), E. P. Dutton & Co., Inc., New York 1969, s. 19–20.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁶⁹ Tzw. *Generación del 98* to grupa literatów hiszpańskich aktywnych na początku XX w., otwartych na idee narodowe a połączonych doświadczeniem klęski wojny hiszpańsko-amerykańskiej (1898), której skutkiem była utrata większości kolonii hiszpańskich. Zafascynowani byli oni z jednej strony twórczością Cervantesa a z drugiej – ideałami romantycznymi.

⁷⁰ Podział regionalny stanowił w Hiszpanii punkt wyjścia silnego zróżnicowania kulturowego oraz chęci podkreślenia tych odmienności. Dumę z własnej lokalnej tożsamości zauważył już w XIX w. umiający bacznie obserwować Prosper Mérimée, pisząc w liście z października 1830 r., że *patriotyzm zaściankowy jest równie silny w Hiszpanii jak we Francji*. Por. Mérimée, *op. cit.*, s. 21.

⁷¹ Handley, *op. cit.*, s. 127.

Lorca wybrał Andaluzję, przekonany, że ona „nie odwraca się do mnie plecami”⁷². Z perspektywy czasu można stwierdzić za Ficowskim, że opowiadający się za Andaluzją Lorca – wraz z wierszami wyrastającymi z ducha cygańskiej pieśni – „jest poetą hiszpańskim do szpiku kości, do rdzenia swej wyobraźni”⁷³, który jednocześnie jako „poeta wielki, umiał podnieść swą hiszpańskość do rangi ogólnoludzkiej...”⁷⁴. Regionalizm, który mu zarzucano i który tak srodze krytykowano stał się atutem poety, a „przez regionalizm »andaluzyjskości« dotarł Lorca nie do zaścianka poetyckiego, ale wszędzie”⁷⁵. Lorca łączył bowiem ów andaluzyjski punkt widzenia z mityczną wizją świata⁷⁶.

Obnażając i demaskując, teatralizując i sublimując Andaluzję pojmował ją jednocześnie Lorca bardzo szeroko, wraz z zamieszkującymi ją Cyganami, nie wyznaczając – ani w swoich wierszach, ani w wykładach – wyrazistej linii demarkacyjnej pomiędzy pojęciami andaluzyjskości i cygańskości⁷⁷. Stąd też pojawiają się opinie, że na przykład *Romencero gitano* to „andaluzyjskie arcydzieło pełne Cyganów”⁷⁸. Jak pisze bowiem Kuran-Bogucka, chociaż zbiór nazwany został „cygańskim, jest poematem o Andaluzji”⁷⁹. W kręgach hiszpańskich Lorca był więc posądzany o powielanie stereotypów dotyczących zarówno Cyganów jak i Andaluzji⁸⁰. Kreował on upoetyczniony świat cygański nie od zewnątrz, lecz niejako od wewnątrz⁸¹ – świat nie tylko przesiąknięty historią *Gitanos* w Hiszpanii, ale i nasycony symboliką ich kultury, mitami, a przede wszystkim muzyką, świat namacalny lecz na pozór niewidzialny⁸². Dla Lorki to Cyganie stali się symbolami prawdziwej a zarazem uniwersalnej Andaluzji⁸³. Jak pisze Sharon Handley, Cyganie niejako „nadawali się” do tego, by reprezentować Andaluzję ponieważ to właśnie im udało się przechować tradycje i tańce, których rodowód sięgał czasów sprzed 1492 r.⁸⁴, okresu prosperity regionu pod panowaniem

⁷² Guillén, *op. cit.*, s. 20.

⁷³ Ficowski, *op. cit.*, s. 5.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁷⁶ D. Harris, *Introduction* [w:] F. García Lorca, *Romencero gitano*, Grant and Cutler, London 1991, s. 7.

⁷⁷ Por. C. Brian Morris, *Son of Andalusia: the lyrical landscapes of Federico García Lorca*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tenn. 1997.

⁷⁸ Stainton, *op. cit.*, s. 192.

⁷⁹ Kuran-Bogucka, *op. cit.*, s. 10.

⁸⁰ Handley, *op. cit.*, s. 127.

⁸¹ Stainton, *op. cit.*, s. 101.

⁸² Hart, *op. cit.*, s. 417.

⁸³ Handley, *op. cit.*, s. 129.

⁸⁴ *Ibidem*.

arabskim. A zatem Andaluźja Lorki nie tylko przeniknięta była folklorem cygańskim, odwołując się bowiem do niego w sposób naturalny poeta sięgał też do mauretańskiej przeszłości. Jak zauważył Ficowski „arabskie i cygańskie wpływy narodowej kulturze hiszpańskiej i tu znajdują swoje odbicie”⁸⁵. Lorca podkreśla więc w swoich poematach istnienie dwóch światów: chrześcijańskiego i muzułmańskiego, tradycji rzymskiej i arabskiej, ciągłej walki pomiędzy Okcydentem a Orientem, której areną jest południowa Hiszpania⁸⁶. Przeciwstawia geometryczny Zachód – mistycznemu Wschodowi⁸⁷. Lorce udało się w ten sposób wcielić w życie ideały uniwersalne, wyrażone jednostkowym konfliktem. Handley upatruje w koncepcji konfliktu odpowiedzi na pytanie o fenomen twórczości Lorki, sytuując go na poziomie antagonizmu pomiędzy „Cyganami a zandarmerią, jednostką a społeczeństwem, niewinnością a wiedzą, uprzedzeniem a racjonalnym wyjaśnieniem”⁸⁸. Ową koncepcję proponuje ona także odnieść do Nietzscheańskiego podziału na – pozostające w wiecznej niezgodzie – pierwiastki apoliński i dionizyjski, współtworzące przeciw kulturę europejską⁸⁹, w którą Lorca tym samym się wpisywał. Sam poeta miał świadomość łączenia w swoich wierszach sprzeczności, pisząc o próbach ich zharmonizowania a zwłaszcza scalenia mitologii cygańskiej „ze zwyczajnością dnia powszedniego, dnia dzisiejszego”⁹⁰. Jak się więc wydaje, to odwołanie do cygańskości stało się w wierszach Lorki klamrą spajającą przeszłość i teraźniejszość Hiszpanii, jej unikatowość z uniwersalnością ideałów europejskich.

Niezaprzeczalny talent Lorki sprawił, że jego poezja uzyskała status dziedzictwa ogólnoswiatowego, a przedstawieni w jego wierszach Cyganie, wraz ze swoimi tradycjami muzycznymi, na stałe weszli do kanonu literatury. Profetyczne wiersze Lorki spowite przez „cień smutku i śmierci”⁹¹ uniesmiertelnily tych Cyganów andaluzyjskich, których poeta znał i podziwiał, ale także wielu innych *Gitanos*, którzy już na zawsze pozostaną bezimienni, ale – za sprawą poezji Lorki – już nie będą zapomniani.

⁸⁵ Ficowski, *op. cit.*, s.7.

⁸⁶ Handley, *op. cit.*, s. 129.

⁸⁷ Hart, *op. cit.*, s. 418.

⁸⁸ Handley, *op. cit.*, s. 131.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Guillén, *op. cit.*, s. 20.

⁹¹ Ficowski, *op. cit.*, s. 9.

LITERATURA:

- ASZYK U., *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Wydawnictwo Energia, Warszawa 1997.
- AZOUQA A. O., *Federico García Lorca and Salāh 'Abd al-Ṣabūr as Composers of Modern Ballads: A Comparative Study*, „Journal of Arabic Literature”, 2005, vol. 36, no. 2, s. 188–223.
- BOSQUET A., *Conversations with Dali* (tłum. Joachim Neugroschel), E. P. Dutton & Co., Inc., New York 1969.
- DEBICKI A. P., *Metonimia, metafóra y mito en el 'Romancero gitano'* [w:] L. FERNÁNDEZ-CIFUENTES (red.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Istmo, Madrid 2005.
- DOBAY T. R. de, *The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb*, „Journal of Music Theory”, 1984, vol. 28, no. 1, s. 89–111.
- EISENBERG D., *Musical Settings of Lorca Texts*, „García Lorca Review”, 1975, no. 3, s. 29–35.
- FICOWSKI J., *Nota biograficzna* [w:] F. GARCÍA LORCA, *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.
- FICOWSKI J., *Wstęp* [w:] LORCA GARCÍA F., *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.
- GÓMEZ A., *Estética flamenca: las razones de Falla y García Lorca*, „La caña de flamenco”, 1996, no. 14–15, s. 20–25.
- GRANDE F., *García Lorca y el flamenco*, Mondadori, Madrid 1992.
- GUILLÉN J., *Federico jako osobowość* [w:] Z. SZLEYEN (red.), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- HANDLEY S., *Romancero gitano and the Quincalla meridional*, „Anales de la literatura española contemporánea”, 1995, vol. 20, no.1–2, s. 127–137.
- HARRIS D., *Introduction* [W:] F. GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, Grant and Cutler, London 1991.
- HART S., *Paradigms of Peripheral Modernity in Lorca and Yeats*, „The Modern Language Review”, 2007, vol. 102, no. 2, s. 410–426.
- HONIG E., *García Lorca*, Octagon, New York 1981.
- KŁAPUT-WIŚNIEWSKA A., *Cante jondo w pieśniach do słów F. G. Lorki Wojciecha Łukaszewskiego i Marka Minkova* [w:] A. NOWAK (red.), *Dzielo muzyczne i jego konteksty* (5), w serii: *Prace Zbiorowe nr 29*, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2009.
- KURAN-BOGUĆKA I., *Federico García Lorca. Poeta* [w:] F. GARCÍA LORCA, *Sonety ciemnej miłości*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1994.
- KURAN-BOGUĆKA I., *Wstęp* [w:] F. GARCÍA LORCA, *Romancero cygańskie*, Mitel, Gdynia 1992.

- LORCA GARCÍA F., *Cante jondo* [w:] Z. SZLEYEN (red.), *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- LORCA GARCÍA F., *Lorca* (Introduced and edited by J. L. Gili), Penguin Books, Bungay – Suffolk 1965.
- MÉRIMÉE P., *Listy z Hiszpanii* (tłum. L. Sługocki), Oficyna Bibliofilów, Łódź 2001.
- MORRIS C. B., *García Lorca, Bodas de sangre*, Grant & Cutler, London 1980.
- MORRIS C. B., *García Lorca, La Casa de Bernarda Alba*, Grant & Cutler, London 1990.
- MORRIS C. B., *Son of Andalusia: the lyrical landscapes of Federico García Lorca*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tenn. 1997.
- ORTEGA J., *El gitano y el negro en la poesía de García Lorca*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 1986, no. 433–434, s. 145–168.
- PARROT L., GUIBERT A., *Federico García Lorca*, Seghers, Paris 1947.
- PIOTROWSKA A. G., *Międzynarodowe spory wokół fenomenu flamenco w perspektywie historycznej*, „Literatura Ludowa”, 2009, nr 4–5, s. 91–97.
- PIOTROWSKA A. G., *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2011.
- PIOTROWSKA A. G., *Flamenco pod czarnym księżycem czyli muzyczne dziedzictwo Romów*, Stowarzyszenie Willa Decjusza, Kraków 2013.
- PRADO Á., *La literatura del casticismo*, Moneda y Crédito, Madrid 1973.
- RYMKIEWICZ J. M., *Śpiewak cygańskich romansów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011.
- SPIVAK G. C., *Can the Subaltern Speak?* [w:] B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN (red.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.
- STANTON L., *Lorca: A Dream of Life*, Farrar, Straus, Giroux, New York 1999.
- STANTON E. F., *The poetry of Federico García Lorca and 'Cante Jondo'*, „South Atlantic Bulletin”, 1974, s. 94–103.
- STONE R., *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Lorca and Carlos Saura: The Wounded Throat*, Edwin Mellen Press, Lewiston, NY 2004.
- SZOKA M., *George Crumb: muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź 2011.
- UMBRAL F., *Lorca, poeta maldito*, Biblioteca Nueva, Madrid 1968.

Anna G. Piotrowska

I RROMANI MITOLOGÌA DR-E FEDERICO LORCASQËRO OPUS

I fenomèna e Lorcascqëre poeziaqëri si phandli – maškär avërenθe – lesqëre fascina-
ciaça karing-i rromani kultùra, savi dikhèlas jov jekha rigaθe sär vasno somandrutno
kotor e Andalusiaqëre identitetaqëro, thaj avëre rigaθe sär jekh universàlo barvalipen
globàaone xarakterëça. Kana liparèlas o rromano folklòri, thaj séral lesqëri muzikàlo
dimènsia, o Lorca aresèlas te del avri pesqëro xodutno, biavresqo, poetiko stili thaj
lesθär but sig pingardilo sär jekh maškär o baredëra admiratòri e “armandine rasa-
qëre”. Akaja pozicia vazdinàs énden problèmi, vi kana sas jov zido. O artiklo adaj-
paše na sadaj sikavel e Lorcascqëre alùzie vaś-i rromani mitologia, sär šaj pionzaras
len andar lesqëre poèzie, tok vi vazdel diskùsia pala lesqëro xodutno tordòpen ka-
ring-o rromano motivo thaj pala akala tordòpnasqëre vervëra interpretàcie, save dine
vi lesqëre somvaxtune, vi lesqëre palvaxtune.

Anna G. Piotrowska

GYPSY MYTHOLOGY IN FEDERICO LORCA'S OEUVRE

The phenomenon of Lorca's poetry is connected, among others, with his fascina-
tion with Gypsy culture being on one hand a part and parcel of Andalusian identity,
and on the other hand universal in its overall character. While referring to Gyp-
sy folklore, and especially its musical component, Lorca managed to create his
own, unique poetic idiom, becoming soon recognized as one of the world-known
admirers of that 'cursed race'. This, however, triggered certain problems already
during his lifetime. In the article not only Lorca's allusions to Gypsy mythology
are presented as evident in his poetry, but also discussed is his own attitude to the
Gypsy motif as well as its various interpretations by both his contemporaries and
the posterity.